

VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

13 : 1 | 2016

La scène punk en France

Le cadavre est-il encore chaud ?

Étude sociologique sur la portée et l'héritage de la scène DIY punk française

Is the Corpse Still Warm? A Sociological Study on the Significance and Heritage of the DIY French Punk Scene

Simon Le Roulley



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/volume/4998>

DOI : 10.4000/volume.4998

ISSN : 1950-568X

Édition imprimée

Date de publication : 25 novembre 2016

Pagination : 157-171

ISBN : 978-2-913169-41-8

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Simon Le Roulley, « Le cadavre est-il encore chaud ? », *Volume !* [En ligne], 13 : 1 | 2016, mis en ligne le 25 novembre 2019, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/volume/4998> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.4998>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Le cadavre est-il encore chaud ?

Étude sociologique sur la portée et l'héritage de la scène DIY punk française

par

Simon Le Roulley

Université de Caen Basse-Normandie

Résumé : Cette contribution interroge le punk non comme registre musical mais comme pratique de résistance à l'industrie culturelle. En effet, le punk Do It Yourself porte dès le départ un ensemble de valeurs morales et de pratiques de l'autonomie qui révèlent une conflictualité politique dont la musique serait le média. Néanmoins, en France, on a pu au cours de l'histoire observer que le discours politique s'est émietté. Cette enquête empirique basée sur des entretiens auprès d'acteurs et actrices passés et actuels revient sur les évolutions de la scène punk DIY française afin de voir comment le politique travaille et est travaillé par les acteurs. *Punk is dead* ou *Punk is not dead*? Nous verrons que si le versant « rupturiste » du DIY a perdu en vivacité par la marchandisation, la standardisation et la diffusion facilitée de la musique punk, mais aussi par l'aspect « puriste » de la scène à la fin des années 1990, son cadavre est encore bien chaud et que des acteurs semblent décidés à réveiller les morts.

Mots-clés : *DIY – Do It Yourself – Do It Together – dominations – émancipation – résistances – sexisme*

Abstract: This contribution questions Punk not as a musical register but as a practice of resistance against the cultural industry. The Do-It-Yourself punk carries a set of moral values and practices of autonomy that reveal a political conflictuality whose music would be the medium. In France, along history, the political discourse crumbled. This empirical investigation based on observations and interviews with past and current actors of the French DIY punk scene, looks back upon the evolutions of the political contents to see how it influences people and how it is worked by them. Is Punk dead? We explain that if the rupturist DIY scene has lost vitality because of the commodification, the standardization and the fluent diffusion of punk music, but also by the political purism of the late 1990's DIY scene, its body is still warm and some activists seem decided to wake up the dead.

Keywords: *DIY – Do It Yourself – Do It Together – dominations – empowerment – resistances – sexism*

La scène¹ punk Do It Yourself (DIY) française s'est construite à partir de différentes influences tant pratiques, politiques que musicales. Afin d'éviter l'écueil d'une sociologie trop actionnaliste qui limiterait l'analyse du DIY à un système de pratiques d'autoproduction, indépendantes des infrastructures culturelles capitalistes, nous proposons d'appréhender le DIY en l'identifiant selon deux registres : le DIY subi – où l'organisation du travail artistique est aux mains des producteurs, mais qui, pour plus de confort, délègueraient volontiers un certain nombre de contraintes organisationnelles pour se contenter de l'aspect créatif – et le DIY choisi – où les producteurs choisissent de ne pas se laisser dessaisir de leurs produits et pour qui l'ensemble du processus, de la composition à la diffusion, de la préparation au déroulement de l'évènement, est un choix politique. Cette exigence politique, qui repose sur un ensemble de valeurs et sur une organisation pratique, produit un maillage relationnel complexe et étendu de solidarités et d'amitiés à différentes échelles (Holmes, 2007 : 272-293). Celui-ci, en générant un ensemble de codes vestimentaires, de registres de discours et de comportements, renforce le sentiment d'appartenance des acteurs. Le désir de résistance conduit à des stratégies de rupture avec le capitalisme (Zaytseva, 2008 : 129-137). Fabien Hein décrit habilement les contradictions de cette position rupturiste en y opposant une stratégie adaptative. D'après lui, « l'intransigeance anticapitaliste s'apparente à un dogmatisme contre-productif, préférant le rien au quelque chose » (Hein, 2012 : 116). Se pose alors une question fondamentale : pourquoi et

comment cette scène a-t-elle perduré malgré tout ? Comment cette expérimentation radicale et momentanée devient-elle une influence majeure dans la construction de l'individu ? Ces questions nous ont conduit à étudier, contre la vision fantasmée de cette scène que l'on pourrait avoir, la portée pragmatique d'une émancipation en acte, portée bien évidemment par des valeurs, mais aussi par des pratiques, et à voir, finalement, en quoi, face à l'économie et sa culture instituée, elle est une force instituante.

Cette recherche s'intéresse donc à la scène DIY en résistance au phénomène de marchandisation de la musique, mais aussi aux différentes formes de dominations (sexiste, capitaliste, raciste, homophobe). Nous nous emploierons à exposer dans un premier temps les traditions philosophiques et musicales à partir desquelles s'établit cette scène DIY rupturiste. Ce sera l'occasion de présenter les principes fondamentaux qui remettent en cause différents types de dominations, la façon dont celles-ci peuvent être amenées à disparaître *a priori* ou à se reproduire tacitement, de voir si, en dépit de l'affaiblissement du politique au sein de la scène punk DIY, le cadavre est encore chaud. Enfin, à travers une lecture spatialisée de la scène DIY, défendant l'engagement sociologique et son inscription dans les luttes (Bourdieu, 1998), nous montrerons les possibles qui existent, estimant que « nos recherches ne méritent pas *une heure de peine* si elles ne devaient avoir qu'un intérêt spéculatif » (Durkheim, 2004 [1893] : XXXIX). Nous nous appuierons pour ce faire sur plus de dix ans d'observation participante menée en tant qu'activiste (organisateur de concert, musicien, écrivain), une

série de dix entretiens réalisés en 2012² et de discussions collectives menées lors de festivals, ainsi que sur des entretiens informels réalisés avec les acteurs et les actrices de la scène locale, discussions menées puis, *a posteriori*, reportées dans des carnets, et, enfin, une série de correspondances avec des figures du Do It Yourself réalisées pour cet article en 2015, ainsi que des entretiens ou la relecture de fragments et de notes d'analyse sur les questions historiques³.

Portraits of (the) past

On connaît plus le punk par ce qu'il fut esthétiquement que par ce qu'il est devenu essentiellement. Si les produits de l'entreprise Mac Laren ont participé à la construction de cet imaginaire d'une jeunesse nihiliste, il existe également, dès le milieu des années 1970, des groupes qui ont nié le divertissement et transformé le *No future* primitif en un *No future* « propositionnel », puisant dans les théories libertaires et communautaires les semences d'un monde qu'il ne s'agit pas seulement de détruire, mais de construire. De la Grande-Bretagne, les acteurs mentionnent fréquemment le groupe de musique et collectif artistique Crass, son genre de vie autogestionnaire, anti-nucléaire, ses textes pro-féministes et son logo antiautoritaire qui reste encore aujourd'hui un signe de ralliement pour la scène anarcho-punk (Hodkinson & Rimbaud, 2005). Des États-Unis du début de la décennie 1980, ils citent abondamment Minor Threat et leurs principes éthiques, refusant l'auto-destruction par les drogues diverses et mettant en garde contre une

vision de la révolution sexuelle (Haenfler, 2007). De la France, ils se souviennent de Lucrate Milk ou des Bérurier Noir, qui marquèrent l'histoire du mouvement squat et de l'antifascisme (Hein, 2012 ; Pépin, 2007). Du point de vue des influences politiques et esthétiques, les entretiens et la littérature soulignent l'importance des dadas et des situationnistes (Hussey, 2014), mais aussi des mouvements autonomes allemand et italien. C'est à la croisée de ces influences, avec et contre elles, que la scène DIY s'est construite dans les années 1990. En effet, la désagrégation de la scène alternative, d'une part colonisée par les drogues, d'autre part par le désir « d'aspiration » vers les majors, a conduit de nombreux punks à se diriger vers les musiques électroniques (Tessier, 2003 : 63-91 ; Kosmicky, 2008 : 35-49) ou à tutoyer à nouveau le nihilisme. Contre cette dérive et cet abandon, tout un pan de la scène punk s'est retrouvé sur des bases pratiques et théoriques, héritage de labels comme Dischord ou Profane Existence. C'est ainsi que vont naître des collectifs et labels comme Maloka en 1989, Bad Card Records en 1989 ou Stonehenge en 1991, acteurs importants du développement de la scène DIY française des années 1990⁴, et assumant l'héritage libertaire, adjuvant aux idées traditionnelles d'autogestion les questions d'écologie sociale, de libération animale ou de féminisme :

La dimension anticapitaliste (ce dernier terme étant à entendre dans un sens systémique, c'est-à-dire dans la dimension tout à la fois anticapitaliste/anti-néo-libérale, antisexistes, anti-raciste, anti-homo/transphobe, anti-validiste, et anti-oppression de manière générale) est, à notre sens à prendre fondamentalement en compte pour comprendre ce courant. [...] On ne peut

considérer que l'influence et l'ancrage majeurs de ces réseaux est le punk uniquement dans la mesure où l'on envisage ce courant dans toute sa dimension politique, non pas musicale : si l'on met l'accent sur l'idéologie Do-It-Yourself, la détestation du système dominant et la mise en œuvre d'alternatives. (Labry, 2011 : 259)

Alors que le succès de la scène punk mélodique, arrivée en France avec l'importation des groupes des labels Epitath et Fat Wreck, permet le développement progressif de cette branche autour de groupes comme Burning Heads à Orléans, Seven Hate à Poitiers, Greedy Guts à Toulouse, la scène que nous avons appelé rupturiste, dans un souci de distinction, s'est refusée à la démocratisation du punk, entendue comme sa libéralisation par l'évidement de son contenu subversif. Dans le même mouvement, à Nantes et à Rennes, des scènes hardcore émergent, influencées par la vague new-yorkaise (elle-même influencée par la oi! chère au mouvement skinhead), sous l'impulsion de groupes locaux comme Stormcore ou A.W.O.L, et le label et distributeur Overcome. Ces scènes ont la particularité de proposer une musique plus influencée par le metal que le punk et se retrouvent autour de danses violentes (*Karate Dancing Style*), flirtant parfois avec l'ambiguïté politique des skinheads⁵ fréquentant ces concerts et certains comportements virilistes et misogynes (Glacial, 2013) directement importés du fantasme de la violence de rue des quartiers populaires américains, puisant également dans la culture hip-hop et la figure du « gangsta » (Glacial, 2014).

Si la scène DIY rupturiste se construit au fil des années 1990 contre ces autres aspects de la culture punk hardcore, elle se construit aussi avec eux. Le

caractère plus accessible du punk mélodique, qui explose grâce à l'album *Dookie* des Américains de Green Day et l'ouverture au hardcore pour les fans de musique metal, vont amener les publics non seulement à se croiser autant qu'à s'identifier aux divers sous-genres musicaux, mais aussi à se distinguer par rapport aux deux grandes tendances choisie ou subie du DIY.

Si nous portons la focale sur la scène DIY rupturiste, c'est qu'elle permet de ne pas limiter l'analyse de ce fragment spécifique de l'histoire de la scène punk. Si d'un point de vue plus large Fabien Hein la voit contre-productive, « prétendument non-capitaliste » et dans « une méconnaissance profonde des règles élémentaires de l'économie, voire plus prosaïquement encore, de l'arithmétique » (Hein, 2012 : 116), dans notre perspective il faut au contraire l'étudier telle qu'elle *est* et non telle que le sont les autres, en ce qu'elle s'oppose aux schémas traditionnels de l'industrie culturelle (Duncombe, 1997). L'instabilité relative et la précarité économique ne sont pas des mauvais choix ni des erreurs de la part des acteurs mais, lorsqu'on les interroge, semblent bien plutôt des choix rationnels qui s'inscrivent dans un rejet de l'économie entendue non pas comme un simple ensemble de lois scientifiques déguisées dans une « fantasmagorie linguistique » (Lordon, 2013), mais comme une politique, celle du capital (Collectif pour l'intervention, 2012). La scène DIY rupturiste, en tentant de minimiser les coûts et de développer une multiactivité (Cingolani, 2014) où chacun se trouve à la fois musicien, public, producteur, distributeur, écrivain et organisateur de concert, rompt avec la

Le cadavre est-il encore chaud ?

politique du capital qui s'assoit, comme le montrait Marx, sur la division du travail entre producteurs et propriétaires, entre intellectuels et manuels, et ici plus encore, entre spectateurs et acteurs (Poutot, 2015). Comme le rappelle Jamie Quail :

En tant que tel, le « Do-It-Yourself » est venu se référer à beaucoup plus qu'une simple méthode visant à construire quelque chose, comme c'était le cas dans les années 1950 : la culture contemporaine DIY prétend être un enjeu central de résistance aux modes dominants de production et de distribution. (Quail, 2010 : 8)

La scène DIY rupturiste crée un espace où chacun peut expérimenter différentes activités. Mais les frontières de cet espace ne sont pas délimitées par un territoire ou une durée, elles sont mouvantes puisque les acteurs les travaillent en dehors du temps et des espaces consacrés à la musique. En soulevant des problématiques qui, à l'époque, n'étaient pas ou étaient encore peu portées par les organisations politiques et syndicales traditionnelles, tels que le sexisme, l'homophobie, l'antispécisme, la scène DIY rupturiste a permis, dans chaque ville où elle se développait, d'expérimenter une approche commune qui participait à la socialisation politique et qui modifiait le rapport au monde et qui marque encore le récit des acteurs. En cela, du point de vue du cadre théorique qui viserait à penser l'influence d'un mode d'organisation DIY en fonction de la durée effective, de l'efficacité rationnelle et de l'utilité sociale, comme le propose Fabien Hein, la scène DIY porte en elle la faiblesse de l'éphémère. Mais changer la focale et écouter les acteurs de cette scène permet au contraire de voir que c'est dans

l'ailleurs de la musique que s'institue la durabilité, par l'expérience. Le caractère éphémère des labels et des groupes n'est pas à considérer d'après les personnes interrogées comme un échec. C'est aussi, contre une vision entrepreneuriale de la musique, une façon de privilégier l'aventure à la routine par la multiplication de collaborations artistiques et de rencontres qui participent d'une stratégie de contagion. Car malgré les phénomènes d'identification aux sous-genres et le cloisonnement, le peu de concerts et les difficultés matérielles pour jouer conduisaient à créer des solidarités ponctuelles ou durables. La totalité des interrogés ayant connu cette époque revient d'ailleurs sur ce cloisonnement musical, mais paradoxalement tous revendiquent eux-mêmes avoir été à l'encontre de ce cloisonnement. Les principes de solidarité entre les personnes au niveau local pouvaient même aller plus loin encore. La mutualisation, depuis l'achat groupé de matériel jusqu'aux espaces de vie en commun, fait partie des caractéristiques fondamentales de l'époque.

La décadence de la décadence ou la mort heureuse

Il ne faut cependant pas esthétiser cette expérimentation qui comprenait quelques écueils. La remise en cause radicale des déterminismes institutionnels rend le monde hostile et pourrait être un facteur explicatif de l'entre-soi réellement vécu contre une ouverture imaginaire aux autres. Aussi, on peut lire dans les récits une forme de « compétition à la liberté » qui, en résonance avec les théories de la déconstruction, appelait de plus en



Illustration 1 : Atelier fanzine, festival Do It Together, Caen, 2013.
Photo par Gabrielle Casseville.

plus à se défaire des habitudes, des contraintes, le tout accompagné par des cadres de pensées rationnels qui trouvaient leurs limites dans les implications affectives – qui ne répondent pas à la *ratio* –, entraînant des rapports de jalousies, de défiance, de concurrence dans la radicalité qui instaurait de la violence symbolique, créant ainsi des figures de leaders. Malgré ces dérives, et après que les entretiens remuent des souvenirs qui parfois transportent leur lot de déceptions affectives et politiques ou de rancœurs, tous conviennent que cette expérience a contribué à leur socialisation politique et à l'ouverture à d'autres rapport au monde et à l'autre qui marquent, dans le prolongement ou la rupture avec les idées vécues, leurs trajectoires sociales, et conservent, malgré les frustrations des premiers souvenirs, un regard positif sur l'expérience.

Les amitiés qui se déploient au sein de ce que nous rangeons sous la catégorie de scène DIY rupturiste sont transgénérationnelles. Ainsi, les nouveaux arrivants sont intégrés par une grande partie des anciens et encouragés dans leurs diverses activités. Le développement de l'Internet dans le courant des années 2000 a permis de briser l'isolement, d'abord par le biais de forums et *chats* offrant aux jeunes isolés fans de musique punk l'occasion de se rencontrer et d'échanger leurs références, participant de ce fait à un élargissement de la culture musicale de ceux qui deviendront les acteurs de la scène DIY. Contre le repli sur soi induit par le cloisonnement des sous-genres, les frontières musicales deviennent plus poreuses, ce qui permet une mixité plus importante et une offre plus large de concerts. La communication étant rendue plus

facile, elle permet à de jeunes groupes de partir rapidement en tournée, et à de jeunes organisateurs de concerts d'avoir plus de possibilités. Mais si des activistes arrivés dans la décennie 2000-2010 maintiennent que leur pratique DIY de la musique s'étend au-delà de celle-ci et peut être considérée comme une façon de vivre, d'autres semblent être attachés au DIY dans la musique comme une forme d'engagement limité à certains espaces-temps, exutoire qui compense parfois la conscience de leur positionnement dans la société de classe. En effet, nous pouvons déduire de ces récits que le décroisement musical a brisé l'entre-soi et ses aspects néfastes, mais a aussi, par l'ouverture à d'autres types de musiques moins politisées, affaibli le contenu politique, c'est-à-dire la pratique comme *mise en acte des mots*. Malgré la permanence d'une esthétique subversive qui agit les symboles des luttes aux fondements du DIY rupturiste des années 1990, ces derniers semblent globalement vidés de tout contenu idéologique. D'une part, au regard des pratiques, on se rend compte que les dominations se reproduisent largement. D'autre part, à la tradition pédagogique d'explication du fonctionnement, des textes des groupes, des analyses sur la portée contradictoire de l'expérimentation du DIY contre ce qui se joue en dehors, se substitue le silence, symptôme d'un rejet du politique qui peut prendre deux formes : « on s'en fiche, on n'est là pour la musique » ; « si on est là, c'est qu'on le sait déjà, on n'a pas besoin de l'entendre. »

L'exemple du sexisme est particulièrement parlant pour figurer cette présence-absence du politique. Malgré une symbolique anti-sexiste, cette

scène ne regroupe que peu de femmes (Griffin, 2012). Ceci peut s'expliquer par la socialisation de genre qui rend plus difficile l'accès à ces styles musicaux, ainsi que l'apprentissage de certains instruments liés « à la possibilité de pénétrer un univers masculin » (Brun, 2006 : 60). Il y a donc peu de groupes féminins ou même mixtes. Et lorsque des femmes accèdent à la scène, elles se trouvent couramment chanteuses, position esthétique, ou bassiste, instrument souvent perçu comme secondaire dans un registre musical dans lequel la guitare est au centre du processus de composition. Par ailleurs, il n'est pas rare, dans les tâches d'organisation collective de concerts, de voir les femmes confinées à des rôles spécifiques qui renvoient aux positions occupées en dehors de la scène. On les retrouve par exemple au catering – comprendre en cuisine –, à l'accueil – comprendre hôtesse –, ou encore aux entrées – comprendre caissière. Les tâches techniques comme la sonorisation sont majoritairement tenues par les hommes. Éric Brun rappelle également que les modalités d'accès à cet univers masculin passent par la très forte endogamie de la scène punk qui confère bien souvent, comme le soutiennent les entretiens, le statut de « copine de » ou de « copine potentielle ». Ce registre de qualification tacite est fortement ressenti par les femmes que nous avons interrogées et pourtant relativement bien intégrées à cet univers masculin. Si effectivement ces remarques pourraient être appliqué à d'autres espaces, convenons qu'il s'agit, dans un milieu qui se revendique anti-sexiste, d'une contradiction intéressante. Cette scène, qui se prétend « par décret » émancipée

des formes de domination capitalistes et patriarcales, convoque la responsabilité d'un goût plus prononcé pour certaines activités, sans interroger les processus de socialisation et d'intégration de la domination. Dans le même mouvement, s'il y a peu de femmes dans les groupes, les hommes rejettent cette responsabilité sur les femmes elles-mêmes : « tout le monde peut jouer, nous on est ouvert. » C'est oublier le lourd poids des *habitus*⁶ qui structure pourtant les ressorts de l'apprentissage et de l'initiative, mais qui établit aussi une reproduction tacite des formes de domination sans jamais poser véritablement la responsabilité des dominants dans le milieu. Lors d'une discussion collective à laquelle nous avons assisté sur les formes de domination durant un festival DIY, plusieurs acteurs, quand est venu sur la table le sujet de l'homogénéité sociologique en terme de classe, de race et de sexe, ont répondu que leur ouverture se suffisait et que, finalement, c'était de la faute des dominés s'ils ou elles ne souhaitaient pas intégrer cette scène.

Ce manque de réflexivité de la part des acteurs nous permet de penser que l'on a affaire à une émancipation décrétée qui, contrairement à la dynamique de déconstruction qui marquait la scène DIY rupturiste des années 1990, oublie que l'émancipation passe par la mise en place d'espaces et de temps d'autonomie, mais également par une lutte permanente contre les déterminismes sociaux qui génèrent, comme le disait Durkheim, des manières d'agir, de penser et de sentir, n'apparaissant aux individus que lorsqu'ils entrent en résistance contre elles (Durkheim, 1995 [1894]).

Inside Front ? Choose your heaven !

On considère que l'engagement politique, ou du moins la simple prise de position est fondamentale dans la scène punk/hardcore car c'est l'essence même du mouvement, et c'est aussi cela qui en fait sa force. (Woodwork, 2012)

- La guerre de basse intensité menée par l'État (sous ses multi-formes) et au nom des intérêts dont il est le garant, contre les initiatives indépendantes de libération individuelle et/ou collective bat son plein.

- Ce type de démonstration d'impuissance prouve que ce que l'on crée tous de manière indépendante (et qui échappe à leurs petits plans minables de re-cadrage et de contrôle des corps) les fait bien chier. Cela permet aussi de réveiller une haine de ce costume dont on oublie des fois trop facilement la « valeur » et la fonction. (Nine Eleven, 2014)

Mais au fond c'est bien cela dont il s'agit : lancer une première bouteille à la mer, enfoncer les premières portes avec la volonté de construire des lieux communs pour chacune et chacun d'entre nous. (Chaviré, 2015)

Depuis quelques années, on voit, comme dans les années 1990, fleurir à nouveau des textes à l'entrée des concerts sur les formes de domination, des groupes discourir sur leurs positions politiques, dynamique que la scène DIY rupturiste doit à son héritage bien sûr, mais aussi à l'influence de la scène *queer* américaine et à la résurgence du féminisme radical qui, à l'heure où la politique traditionnelle glorifie la parité, participe à la réintroduction de la vieille notion d'égalité en interrogeant les différentes formes de domination au-delà de l'unique question du sexisme. Si nous avons abordé la décennie 2000-2010 sous l'angle de l'affaiblissement du politique, cette dynamique reste à relativiser par la présence de

poches de résistances où les acteurs, hier comme aujourd'hui, maintiennent un engagement fort et mettent en place des espaces-temps qui ne se limitent pas au simple concert, mais tendent à dépasser l'unique goût pour la musique.

La tendance à la dépolitisation semble donc s'inverser depuis quelques années; même si l'affirmation politique reste minoritaire, elle paraît s'affirmer en radicalité. On peut donc émettre l'hypothèse, contre la vieille image d'une culture souterraine qui cherchait à vivre « en parallèle » de la culture industrielle, qu'une politique de la latéralité se met en place. La différence tient dans le fait que le parallélisme appelle l'absence de conflit. Le « courant noir de la culture de masse » dont parle Edgar Morin (Morin, 1962) implique que le capitalisme peut puiser dans sa force d'innovation, alors que la latéralité (Nicolas-Le Strat, 2015) admet la constitution d'une force instituante qui se heurte à l'institué (Lourau, 1969). Mais pour ne pas succomber à l'absorption capitaliste, ceci nécessite, au-delà des prises de position, l'institution non plus de lieux communs, mais de lieux *du* commun, c'est-à-dire d'espaces-temps de construction collective d'une politique de l'autonomie qui rompe avec la politique de l'économie⁷ et qui permette l'élaboration et la diffusion des idées et des pratiques, une « capacité à se décaler radicalement pour tenir à distance les modèles d'organisation dominants et pour dégager, de la sorte, un espace de liberté propice à l'expérimentation » (Nicolas-Le Strat, 2015 : 152). La musique peut être un outil majeur de la diffusion d'idées politiques (Prochasson, 2004), et la scène DIY en tant que réseau de personnes engagées peut être

considérée comme une base organisationnelle, un lieu d'échange et d'émergence d'idées. Seulement, ces espaces-temps, comme la fin des dominations, ne se décrètent pas. La scène DIY peut-elle réellement prétendre aux aspirations qu'elle porte? Le regard du sociologue sur les espaces et les temps permettra peut-être aux acteurs et aux actrices de penser ces difficultés.

Si des îlots d'autonomie offrent au DIY l'occasion de dégager des temps dilatés d'expérimentation de l'autonomie, par exemple des lieux de vie collective comme les squats, il apparaît que plus l'espace social est dense, plus la soumission au temps saturé de l'économie se fait jour (Le Roulley, 2015). Entre un concert dans une communauté rurale anarcho-punk et un concert à Paris, il y a une différence majeure : la population diffère de manière quantitative et qualitative. D'une part, l'espace urbain est le lieu de concentration du pouvoir politique (centralisation des institutions) et économique (métropolisation) (Lefebvre, 1974), et les possibilités d'occuper des lieux d'autonomie sont soumises à une plus forte répression pour cette raison. D'autre part, le rythme urbain diffère et la mobilité spatiale devient une contrainte matérielle, notamment par le temps de transport et la difficulté très pratique d'acheminer du matériel. Les observations témoignent d'une différence notoire entre ce qui se vit en province et à Paris, mais aussi entre rural et urbain. L'absence d'un temps autonome s'instituant contre le temps hétéronome institué freine les capacités d'expérimentation d'autres rapports sociaux, alors que lorsque les espaces sont autonomes, le temps de l'autonomie permet de dépasser

ser le concert pour proposer la construction d'une situation, une rupture du fonctionnalisme des espaces dans lesquels se déroulent les activités et où « le rôle du "public", sinon passif du moins seulement figurant, doit y diminuer toujours » (Debord, 1958).

Au-delà de la différence qui s'observe par rapport aux rythmes urbains, c'est aussi que l'aspect répressif de l'économie nie la possibilité de s'approprier ce genre d'espaces, comme le squat parisien de la Miroiterie aurait pu l'être, car ils sont une atteinte directe à un des principes fondamentaux de l'économie, la propriété. Leur précarité empêche également, face aux perpétuelles menaces d'expulsion, la possibilité de renforcer la trame institutionnelle de ces espaces. L'économie est aussi une politique de l'espace par le temps, et du temps par la dépossession de l'espace. Cette précarité a des effets anthropologiques et limite toute projection dans le temps long. C'est une façon de faire disparaître l'utopie et la construction d'entreprises communes sur le long terme.

On peut donc dégager deux tendances au sein de l'activisme DIY rupturiste. L'une se limite à l'existant et fait avec. Elle use des lieux et des rythmes de l'économie. Pour cette tendance du DIY, la possibilité de contagion politique est plus importante, puisque les possibilités d'accessibilité y sont plus grandes. Mais les espaces dans lesquels elle s'expérimente sont soumis à des logiques coercitives qui limitent sa pleine expression par la sujétion aux rythmes urbains et aux règles qui ne peuvent être fixées collectivement, mais dépendent de l'autorité du patron du bar ou de la salle. Elle est sujette à l'institutionnalisation et les contraintes à

Le cadavre est-il encore chaud ?

son expression radicale entraînent consubstantiellement une plus forte reproduction des rapports de domination contre lesquels elle agit des symboles vides. L'autre, plus utopiste au sens rigoureux et noble du terme, c'est-à-dire qui soutient « un discours à vertu performative aidant à rompre avec le monde tel qu'il est » (Lallement, 2009 : 17), s'offre du temps et de l'espace, et en cela conserve une portée critique⁸. Elle est sous-tendue par une vision du monde et cherche l'autonomie, notamment pour échapper à l'existant. Mais les conditions matérielles réduisent ses possibilités de nuisances ou la laissent en enclosure, loin des cibles qu'elle s'est données et loin des populations nouvelles qu'elle pourrait toucher.

Conclusion : molo, sur le destroy !

La scène punk DIY rupturiste paraît donc d'après nous s'affirmer politiquement à nouveau, comme en témoignent de jeunes acteurs s'impliquant également dans les mouvements sociaux. Mais elle souffre d'un manque de réflexivité sur son histoire et ses pratiques. Son histoire nous apprend que si elle souhaite devenir une véritable matrice expérientielle de l'émancipation, elle doit d'une part s'offrir des temps de discussions et d'élaboration de stratégies collectives qui lui permettent d'apporter un regard critique sur le monde, et d'autre part se doter de pratiques pour conjurer l'influence du dehors sur le dedans. Les récits témoignent d'un engagement qui dépasse l'attrait pour la musique, mais qui semble se limiter aux formes de résistances individuelles. Penser collectivement à partir des solidarités existantes, par les groupes et collec-

tifs d'abord, à l'échelle des activistes dans chaque ville ensuite, et entre les activistes des différentes villes enfin, pourrait peut-être solidifier les solidarités et faire du punk cette menace qu'il a prétendu être⁹. Seulement, la dialectique entre l'intransigeance politique de l'entre-soi et l'ouverture reste difficile. La scène punk DIY rupturiste doit-elle se contenter de lieux alternatifs, courant le risque de se parler à elle-même, ou doit-elle prendre place dans des lieux capitalistes et institutionnels, prenant le risque de l'affaiblissement politique ? Peut-être devrait-on penser à ne pas opposer les deux solutions. L'entre-soi des espaces alternatifs permet de renforcer les bases idéologiques et pratiques à diffuser par ailleurs. Mais sans tomber dans ce qui apparaîtrait comme une sujétion aux espaces marchands, certains lieux peuvent aussi être appropriés momentanément par les activités qui s'y déroulent, ou encore peuvent être conduit à affirmer une identité politique qui réduise les antagonismes. Par exemple, l'institutionnalisation de certains lieux alternatifs a permis une ouverture au public tout en gardant une indépendance dans les choix de programmation, comme l'ancien squat lyonnais Grrrnd Zero :

Bâtir un abri stable, préservé de la précarité perpétuelle subie par la majorité des lieux d'activités alternatives, tout en sauvegardant notre part d'autonomie. Nous soutenons ainsi qu'il est possible d'élaborer collectivement une politique en funambule, entre négociations pragmatiques avec les pouvoirs publics et refus des compromis quant à nos contenus et nos modes de fonctionnement. (Collectif Grrrnd Zero, 2013)

Les auteurs du manifeste du Grrrnd Zero rappellent néanmoins qu'il s'agit d'un rapport de force permanent avec les pouvoirs publics. D'autres

conséquences bénéfiques de l'instauration du rapport de force en d'autres espaces peuvent être trouvées dans l'affirmation politique du café-concert parisien la Mécanique Ondulatoire qui, bien qu'il reste un espace marchand, a affirmé son identité prolibertaire, proféministe, pro-LGBT et antifasciste suite à une erreur de programmation qui lui a valu une plainte des groupes LGBT (Blavignat, 2015). Et si l'histoire semble à certaines et certains malheureuse, la conséquence du rapport de force a été bénéfique pour la scène DIY rupturiste. Aussi, afin de sortir des temps courts qui se

résumant à la durée du concert, de plus en plus de collectifs tentent de dépasser la logique de l'évènement pour permettre de créer du commun au-delà de la musique, par la mise en place de cantines, d'expositions et de discussions. Cette dynamique, qui semble prendre en diverses villes françaises, rappelle que, si l'acronyme DIY se dépie Do It Yourself, il se conjugue Do It Together. Le « punk est mort¹⁰ » disait CRASS en 1978. Mais le cadavre du DIY rupturiste est encore chaud. Au regard des résurgences actuelles, il pourrait bien devenir brûlant.

Bibliographie

- ASPE Bernard (2011), *Les mots et les actes*, Caen, Éditions Nous.
- BENJAMIN Walter (1989), « Paris, capitale du XIX^e siècle : Exposé de 1935 », *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, Paris, Les Éditions du Cerf, p. 35-46.
- BENNETT Andy & PETERSON Robert (2004), *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*, Nashville, Vanderbilt University Press.
- BIHR Alain (1989), *Entre bourgeoisie et prolétariat*, Paris, L'Harmattan.
- BLAVIGNAT Yohan (2015), « Un concert punk annulé pour incitation au viol », http://www.lemonde.fr/societe/article/2015/03/26/un-concert-de-punk-annule-pour-incitation-au-viol_4602028_3224.html
- BRUN Éric (2006), « Filles, garçons et musique punk », *Agora débats/jeunesse*, n° 41.
- CINGOLANI Patrick (2014), *Révolutions précaires : essai sur l'avenir de l'émancipation*, Paris, La Découverte.
- COLLECTIF GRRRND ZERO (2013), « Manifeste GZ 2013 », <https://www.grrrndzero.org/index.php/gz-bohlen/manifeste/1411-gz-manifesto-2013>.
- COLLECTIF POUR L'INTERVENTION (2012), *Communisme : un manifeste*, Caen, Éditions Nous.
- DEBORD Guy (1957), « Problèmes préliminaires à la construction d'une situation », *Internationale situationniste*, n° 1, Paris.
- DUNCOMBE Stephen (1997), *Notes from Underground : Zines and the Politics of Alternative Culture*, Londres & New York, Verso.
- DURKHEIM Émile (1995) [1894], *Les règles de la méthode sociologique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- (2004) [1893], *De la division du travail social*, Paris, Presses Universitaires de France.
- GLACIAL Rod (2013), « Ca crie, mais y a pas de haine », <http://noisy.vice.com/fr/blog/a-crie-mais-ya-pas-de-haine>
- (2014), « L'histoire d'Overcome records et du hardcore rennais par David Mancilla », <http://noisy.vice.com/fr/blog/david-mancilla-overcome-stormcore-kds-interview>
- GRIFFIN Naomi (2012), « Gendered Performance and Performing Gender in the DIY Punk and Hardcore Music Scene », *Journal of International Women's Studies*, Bridgewater State University, n° 13-2.
- HAENFLER ROSS (2007), *Straight Edge : Clean living youth, hardcore punk and social change*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- HEIN Fabien (2012), « Le DIY comme dynamique contre-culturelle? L'exemple de la scène punk rock », *Volume! La revue des musiques populaires*, n° 9-1, Éditions Mélanie Seteun.
- (2012), *Do It Yourself! : autodétermination et culture punk*, Congé-sur-Orne, Le passager clandestin.
- HODKINSON Mark & RIMBAUD Penny (2005), *Chansons d'amour*, traduit par Ladzi GALAÏ, Saint-Mury-Monteymond, Rytrut.

- HOLMES Brian (2007), « Do-It-Yourself Geopolitics : Cartographies of Art in the World », in STIMSON Blake & SHOLETTE Gregory (eds.), *Collectivism After Modernism : The Art of Social Imagination after 1945*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- HUSSEY Andrew (2014), *Guy Debord. La société du spectacle et son héritage punk*, Paris, Éditions Globe.
- KOSMICKY Guillaume (2008), « Transe, musique, liberté, autogestion », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 21, p. 35-49.
- LABRY Manon (2011), *Le cas de la sous-culture punk féministe américaine : vers une redéfinition de la relation dialectique « mainstream-underground » ?*, thèse de doctorat, études du monde anglophone, université de Toulouse 2 Le Mirail.
- LALLEMENT Michel (2009), *Le travail de l'utopie. Godin et le familistère de Guise*, Paris, Les Belles Lettres.
- LEBOURG Nicolas (2008), « De bruit et de fureur : skinheads », *Fragments sur les temps présents*, <https://tempspresent.com/2008/09/29/de-bruit-et-de-fureur-skinheads-1/>
- LE ROULLEY Simon (2015), « Temps saturé et critique de la vie quotidienne », *Nouvelles Perspectives en Sciences Sociales*, vol 10, n° 2, Ottawa, Prise de Parole.
- LEFEBVRE Henri (1974), *La production de l'espace*, Paris, Éditions Anthropos.
- LORDON Frédéric (2013), *La société des affects*, Paris, Le Seuil.
- LOURAU René (1969), *l'instituant contre l'institué*, Paris, Éditions Anthropos.
- MORIN Edgar (1962), *L'Esprit du temps*, Paris, Grasset.
- NICOLAS-LE STRAT Pascal (2015), « Arts de faire micropolitiques », *Inter : art actuel*, n° 120, Québec, Les Éditions Intervention.
- PÉPIN Rémi (2007), *Rebelles : une histoire du rock alternatif*, Paris, Hugo.
- POUTOT Clément (2015), *Le théâtre de l'opprimé : matrice symbolique de l'espace public*, thèse de doctorat, sociologie, université de Caen.
- PROCHASSON Christophe (2004), « Musique et politique : nouvelles approches », *Le mouvement social*, n° 208, Paris, Les éditions de l'atelier.
- QUAIL Jamie K. (2010), *Do-It-Yourself : Politics and Aesthetics in the Margins and the Mainstream*, London (CA), DIY Publishing.
- TESSIER Laurent (2003), « Musiques et fêtes techno : l'exception franco-britannique des free-parties », *Revue française de sociologie*, vol. 44, p. 63-91.
- THOMPSON John B. (2001), « Préface », in BOURDIEU Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil.
- ZAYTSEVA Anna (2008), « "À la scène comme à la ville" : engagements multiples des musiciens underground », *Ethnologie française*, vol. 38, n° 1, Paris, Presses Universitaires de France.

Notes

1. Le terme scène renvoie à un « contexte dans lequel des groupes de producteurs, musiciens et fans partagent collectivement leur goût commun pour la musique et se distinguent collectivement des autres » (Bennett & Peterson, 2004 : 1).
2. Ces entretiens ont été réalisés auprès d'artistes, hommes et femmes, de Paris, Tours, Caen, New York, Bristol, organisateurs et organisatrices, musiciens ou musiciennes, écrivains ou écrivaines de fanzine, du début des années 2000 à aujourd'hui.
3. Correspondances réalisées avec des acteurs de Caen, Niort, Bordeaux, Lyon, Metz, ayant joué un rôle important dans la scène hardcore punk durant les années 1990 et le début des années 2000.
4. À ce propos, le collectif Maloka témoigne de son histoire et de l'histoire de la scène DIY : http://www.radiolaser.fr/Keep-The-Rage-du-vendredi-23-mai-Interview-du-collectif-Maloka_a11997.html
5. Un des activistes interrogé, ancien skinhead, rappelait qu'à l'époque, dans les concerts rennais, « on ne savait jamais si les skinheads étaient de droite ou de gauche ou encore apolitiques » et que lorsque les uns s'affichaient, les autres venaient en découdre. De plus, alors que l'extrême droite radicale évolue vers les milieux metal et black metal, le hardcore new yorkais qui croise les influences punk hardcore, oi ! et metal est un terrain favorable pour ces skinheads (Nicolas Lebourg, 2008).
6. John B. Thompson (2001 : 24) définit l'habitus comme désignant « un ensemble de dispositions qui porte les agents à agir et à réagir d'une certaine manière. Les dispositions engendrent des pratiques, des perceptions et des comportements qui sont "réguliers" sans être consciemment coordonnés et régis par aucune "règle". Les dispositions qui constituent les habitus sont inculquées, structurées et durables ; elles sont également génératives et transposables ».
7. Voir Bernard Aspe (2011 : 30-32 : « Il n'y a d'économie à proprement parler que dans le capitalisme. [...] Le capitalisme ne doit pas être pensé à partir de l'économie parce que cette dernière serait la clef des configurations historiques et de leur succession, mais parce qu'elle est l'invention propre du capitalisme, la singularité qui le définit. Et cette invention, comme toutes celles qui mettent en jeu la forme même de l'existence collective, est une invention politique. [...] L'économie est une politique dans la mesure où son objet est d'effacer la possibilité même de la politique. [...] L'économie est la politique du capitalisme dans la mesure où elle est l'effacement permanent de la possibilité du choix politique en tant que strictement irréductible au choix économique. »
8. « Les expériences relatives à cette société, entposées dans l'inconscient collectif, donnent naissance, avec la compénétration du nouveau, à l'utopie, dont on trouve la trace dans mille configurations de la vie, depuis les édifices durable jusqu'aux modes passagères. » (Benjamin, 1989 : 36)
9. Slogan du label profane existence.
10. CRASS, « Punk is dead », *The Feeding of the 5000*, Londres, CRASS Records.